IMPRESSIONISMO, MODERNISMO E NACIONALISMO NO BRASIL

Paulo Castagna

1. Introdução

Os primeiros anos do séc. XX marcaram o surgimento de novidades no campo da composição musical que posteriormente foram conhecidas com o nome de "modernismo". Como característica em comum possuíam somente a tendência de romper com os cânones românticos, em busca de sonoridades que refletissem e se adaptassem melhor ao tempo presente. Sob a égide do modernismo, entretanto, surgiram movimentos bastante diferentes entre si, com centros geográficos também diferentes. Na França, um movimento cunhado como "impressionismo", em analogia ao movimento que, em pintura, fora conhecido pelo mesmo nome, teve como principal representante Claude Debussy (1862-1918). Segundo Donald J. Grout:[1]

> "[...] *Um dos aspectos do seu estilo - aspecto a que por vezes se dá importância excessiva - pode se reumir na palavra* impressionismo. *Este termo foi originalmente aplicado a uma escola de pintura francesa que floresceu de cerca de 1880 até ao final do século e cujo principal representante é Claude Monet (1840-1926). No campo da música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais. É, assim, uma espécie de música programática. difere, no entanto, do grosso da música programática, pois não procura exprimir emoções profundas nem contar uma história, mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera, para o que contribuem os títulos sugestivos e as ocasionais reiminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características, e assim sucessivamente. O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões diretas, enérgicas e profundas dos românticos.*"

Na Alemanha surgia um movimento diferente, principalmente a partir de 1908, baseado na técnica do atonalismo, inicialmente desenvolvida por Arnold Schönberg (1874-1951) e posteriormente seguida por compositores como Alban Berg e Anton webern.Nessa modalidade de composição, compreendida mais como uma *evolução* do romantismo que propriamente sua negação, procurava-se uma atmosfera de intensa dissonância e indeterminação tonal, que, em oposição ao impressionismo, foi cunhada de *expressionismo*. Culminou com a criação do sistema *dodecafônico*, em 1923,

[1] GROUT, Donald Jay & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*: revisão técnica de Adriana Latino; [tradução Ana Luísa Faria; revisão do texto José Soares de Almeida]. Lisboa: Gradiva, 1994. p. 684.

resultado da sistematização das técnicas atonais, gerando uma corrente composicional que atraiu a atenção de compositores de todo o mundo até a década de 50.

Paralelamente a essas novas tendências, surgia, em Paris, Igor Stravinsky (1882-1971), com sua música orquestral para balés, que exploravam intensamente os ritmos percussivos e uma técnica denominada *politonalismo*, na qual duas ou mais tonalidades (p.ex. dó maior e sol maior) eram superpostas, gerando efeito extremamente impactante, mas sem o cerebralismo das experiências de Schönberg. Entre outros compositores, foi adepto do politonalismo Darius Milhaud (1892-1974), que viveu no Rio de Janeiro entre 1917-18.

Uma nova tendência, a da exploração do folclore musical sob bases estruturais e cientificistas, um tipo não romântico de nacionalismo, teve seu principal representante em Béla Bartok, na Hungria. Não gerou repercussão no Brasil até meados da década de 20.

2. O Modernismo no Brasil

No Brasil, as tendências modernistas foram chegando de forma muito lenta e filtrada. O impressionismo de Debussy e o politonalismo de Stravinsky conquistaram Villa-Lobos a partir de 1912, enquanto Glauco Velásquez assimilava técnicas impressionistas e mesmo wagnerianas e Luciano Gallet continuava a tendência impressionista de Glauco Velásquez até 1926, porém assimilando o trabalho deste último.

A crítica e a historiografia musical, em geral via com reservas a invasão do modernismo no Brasil. Vincenzo Cernichiaro, por exemplo, autor da *Storia della musica nel Brasile* (1926) revela seu posicionamento francamente reacionário quando passa a analisar as primeiras manifestações modernistas no Brasil, especialmente aquelas ligadas ao "impressionismo" debussyniano. A primeira ocasião em que toca no assunto é no fragmento que dedica ao crítico carioca Roberto Gomes:[2]

> "*Poco posteriore al precedente critico è Roberto Gomes, buon dilettante di musica e pianista di talento. Però come critico musicale la sua opinione acquista poco o nessun valore, data la poca competenza nella materia e laa sua prevenzione di scuola. E ciò non può sorprendere nessuno, poichè la sua educazione musicale fu fatta nell'ambiente degl'inquietatori sorrisi francesi.*
>
> [...]
>
> "*Sarebbe adunque difficile immaginare che uno spirito simile possa scrivere critica giusta, competente e imparziale; a meno che non fosse per la dinastia dei suoi particolari amici dell'arte ed un solo idolo straniero di nazza simpatica: Debussy, di cui spesso i suoi colleghi ignoravano l'uomo e le opere...*"

Cernichiaro reconhecia em Glauco Velásquez o primeiro compositor brasileiro a assumir tendência impressionista, procurando assimilar, além da estética de Debussy, conquistas de Strauss e Wagner, representantes da fase final e mais radical do

[2] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. Milano: Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. Capitolo XXXI "Della critica e dei critici", p. 563.

romantismo alemão. Villa-Lobos foi qualificado, pelo autor, como a primeira vítima do ideal de Velásquez:[3]

> "*Il primo apostolo delle fatali combinazzioni bizzarre, della scuola accennata, fu Glauco Velasquez.*
>
> [...] (segue-se biografia de Velasquez e um seu depoimento publicado em 1915)
>
> "*Non è difficile, mediante questi termini, intuire, che la sincerità di cui parlava Glauco Velasquez, la più preoccupante della sua vita, era quella di continuare Debussy, George Strauss e Wagner, copiando male la bizzarra e stravagante idealità del primo, per nom rimane nè individuale, nè geniale.*
>
> [...]
>
> "*Ciò nonostante, Glaucco Velasquez, trascinato da un falso ideale e da una critica apologetica tutta speciale, si crede, per le circostanze della sua vita, un super-musicista, e predica per la rinascita d'una nuova arte, che non è alimento di vita poetica, ma l'annientamento di quella che fu compagna e sorella dellaa vita spirituale di tutti i tempi.*
>
> "*Vittima della stessa smania, della stessa infelice idealità del precedente, è il giovane compositore, H. Villa-Lobos, uscito negli ultimi anni dall'Istituto Nazionaale di Musica, ove fece i suoi studi di violoncello col professor Benno Niederberger, e, di armonia, col maestro Agnello França.*
>
> "*Il Villa-Lobos, amando l'arte del comporre più che il violoncello, dava ben presto prova di un talento da non confondersi con gli altri. Legato, però, daal fanatismo alle leggi e alla dottrina fatale della sedicente arte moderna, chiamata da molti la nemica terribile della euritmia e del belo, al par del Velasques, si abbandona ai deliri delle discordanzze, all'arte fronzuta, disordinata ed ineguale, per divenire un tormentatore degli orecchi di quelli che ascoltavano le eterne bellezze della vera musica, quella, cioè, fatta e di sentimento, di melodia, e di espressione, dal grandissimo genio ispiratore del passato.*
>
> [...]
>
> "*In altre parole: vuole con la stessa intricata matassa armonica, e l'intento tutto contrario al primo elemento della musica, ritmo e melodia, continuare l'arte nefasta del Velasques, col portarne a compimento l'opera.*"

Ao contrário de Guilherme de Melo e Vincenzo Cernichiaro, Renato Almeida (1895-1981) nunca foi músico, mas, em meio a uma carreira jurídica e diplomática, dedicou-se à pesquisa do folclore e à publicação de livros sobre vários assuntos, entre eles a música. Sua *História da música brasileira*, também de 1926, foi totalmente reformulada para a segunda edição, de 1942, tratando-se, praticamente, de trabalhos diferentes.

A edição de 1926, quase simultânea à *Storia* de Cernichiaro, com ela contrasta em vários aspectos. Enquanto a obra do autor italiano preocupa-se com o registro exaustivo de dados e documentos, pouco contribuindo para a elaboração de um pensamento em torno da música nacional, a *História* de Renato Almeida apresenta uma proposta inversa: dados sucintos, porém maior ênfase sobre a questão da "música brasileira".

---

[3] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XXXII (1890-1925), "Del genio dell'arte musicale e istrumentale dell'ultimo periodo" p. 571-574.

Quando aborda a música "moderna", Renato Almeida é menos reacionário que Cernichiaro. No entanto, segundo ele, "*não temos que ser modernos à Satie, ou à Schoemberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade*". Neste fragmento, o autor apresenta o que entende por "música moderna":[4]

> "*A musica moderna, depois do formidavel phenomeno de Wagner, que, por um instante, deixou extaticos os homens, veiu da renovação dos russos que, independentes da tonalidade classica, criaram rythmos novos, modificando a estructura harmonica, impondo a dissonancia e conseguindo outra sonoridade, pelo emprego de gammas desconhecidas e accordes ineditos. Essa musica, vinda do Oriente mysterioso e fascinante, cheia de coloridos e brilhos e bebida no 'folk-lore' russo, foi um deslumbramento. A principio perturbadora, aos poucos se tornou uma expressão predilecta, na qual as novas escolas musicaes têm ido buscar, ao menos, a lição da liberdade technica. Não se póde explicar Debussy sem os russos, especialmente Mussorsky, porventura o mais forte, o mais livre e o mais humano, nessa magnifica fulguração. Vieram ingenuamente, ricos e prodigos, cheios de humanidade e pureza; traziam descobertas maravilhosas e não conheciam os preconceitos que encadeiavam o occidente civilizado. Desde a revelação de Glinka, seguido por Tchaikosky, até a floração admiravel dos* cinco, *de Mili Balakirew, Cesar Cui, Mussorsky, Borodine e Rimsky-Karsakow, a musica rompeu com a tradicção do estilo classico. Com Debussy, Ravel Strasvinsky, o grupo dos* seis *da França e uma pleiade de musicos modernos que surgem em todos os paizes, na Allemanha, na Italia, na Espanha, na Russia e que tem um expoente, entre nós, no Sr. Villa Lobos, a musica, inteiramente livre e pura, cria novas fórmas e a harmonia ganha o prestigio da mais alta idéalidade.*"

A adesão à modernidade, para Almeida, estava condicionada à prévia adesão à procura de uma estética nacional, não interessando o modernismo em si próprio:

> "*Porque havemos nós de imitar e com o aggravante de buscar os modelos em outros meios? Temos ao alcance de nossas mãos um prodigioso material, no qual ellas modelarão com volupia a obra criadora e maravilhosa. Não temos que ser modernos á Satie, ou á Schoemberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade.*
>
> "*Trair o meio seria tão funesto quanto trair o tempo.*
>
> "*Os nossos musicos hão-de ser livres e desabusados, donos de sua arte, dominando as convenções e exaltando o som na prodigiosa simphonia da terra. Embora não fosse criador brasileiro, Glauco Velasquez (1884-1914) foi um musico excepcional, abandonando os canones e as leis e fazendo musica de uma suggestão infinita, seguindo um systema, é certo, mas pessoal e independente.* [...]" [5]

---

[4] Cf. ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 147-148.

[5] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 159-160.

Quanto à geração "impressionista" brasileira, Almeida destaca Velásquez, "*embora não fosse criador brasileiro*" e Villa-Lobos, este visto ainda com dúvidas, pois o autor não consegue perceber o caminho exato que o compositor estava tomando. A música de Villa-Lobos "*pode não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador*":[6]

> "[...] *Não é possivel talvez, neste momento, fixar as tendencias desse musico novo* [Villa-Lobos] *, ou marcar exatamente a sua influencia na nossa arte. Nelle freme o desejo de uma musica brasileira, livre de canones, preconceitos e imitações, na ardente aspiração de uma fórma sincera e pura. A sua voz de exaltação se liga ao canto da terra e procura sondar nesse mysterio a suprema inspiração da arte. A sua musica póde não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa musica o maravilhoso rythmo brasileiro. As influencias de sua arte, se são incontestaveis, não lhe transviam do caminho seguro que demarcára e segue inalteravel. O Snr. Villa Lobos faz da musica, da sua musica, uma interpretação do phenomeno brasileiro, nas suas vozes de exaltação e melancolia, de pavor e doçura. Não as quiz interpretar, traduziu-as apenas e criou, porque o artista é um transfigurador.*"

3. O Nacionalismo

Desde o início da década de 20, crescia o interesse pela música popular enquanto manancial temático em potencial para as futuras atividades de composição de música de características nacionais. O latente espírito musical nacionalista manifestava-se, até então, pela discussão, nos meios eruditos, de procedimentos teóricos que norteassem uma forma de composição "nacional", diferente das experiências românticas que existiram desde Brasílio Itiberê, Alberto Nepomuceno e os irmãos Levy já considerados "passadistas" demais para serem tomados como modelos. E foi principalmente em São Paulo que surgiu essa discussão: entre os pioneiros estavam Mário de Andrade e Luciano Gallet.

Embora Mário de Andrade estivesse sempre à frente nas reflexões sobre essa questão, foi Luciano Gallet que tomou as primeiras iniciativas: interessando-se pelo folclore musical brasileiro, por influência de Mário de Andrade, publicou dois volumes de *Canções populares brasileiras* em 1924, completados em 1926 com os três últimos cadernos. Mário de Andrade, por sua vez, já professor de História da Música e Estética Musical No Conservatório Dramático de São Paulo desde 1922 (ano no qual publicou *Paulicéia desvairada*), iniciava, em 1924, a reunião de melodias folclóricas brasileiras, ouvidas em diversas regiões do país (especialmente Nordeste e Minas Gerais).

A aventura de Mário de Andrade possuía muitas semelhanças com a que empreenderam dois jovens compositores húngaros a partir de 1905: Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967): durante anos esses dois músicos recolheram melodias folclóricas em vários países do leste europeu e do mundo árabe, material esse que estudaram e utilizaram, durante quase toda a vida como substrato de suas próprias composições. Embora Mário de Andrade nunca tivesse tocado nesse assunto (como não o fizeram Gallet e compositores nacionalistas dessa fase), a semelhança teórica e

[6] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 173-174.

metodológica do trabalho de Mário e seguidores em relação ao trabalho de Bártok e seguidores foi muito grande, estimulando recentes estudos comparativos.[7]

Seja como for, o trabalho de Mário de Andrade estava baseado no estudo da música popular ou folclórica, não para o arranjo ou harmonização de melodias e ritmos, como o fizeram Itiberê, Nepomuceno e Levy, mas para a compreensão dos princípios musicais essenciais, teóricos e não aparentes utilizados na geração da música folclórica brasileira, visando sua transferência para composições de concerto. Esse pensamento, essencialmente "modernista", afastava-se dos princípios românticos que geraram as primeiras obras de concertos com elementos brasileiros, para sonhar com uma música erudita que fosse inteiramente reconhecida como "brasileira".

Não dúvida que a concepção de música popular adotada por Mário de Andrade era bastante idealizada. O autor não incluía, nessa categoria, a música popular urbana, pois acreditava que esta já estivesse "poluída" com influências externas e mascarada pela forma de produto para consumo. Durante as décadas de 20 e 30, mesmo existindo uma prática musical popular já consolidada nas grandes cidades e, desde 1902, já difundida pelas gravações, a crítica interessada na "música brasileira" ainda tratava desse fenômeno de forma idealizada, considerando a "verdadeira" música popular aquela que surgia nos ambientes rurais ou nas pequenas cidades que ainda não conheciam um capitalismo mais avançado, como era o caso de cidades do sertão nordestino. Em um dos textos sobre o assunto - uma "palestra" de Francisco Laraya Filho em 1923, transcrita na revista *A Cigarra* - após discutir a nacionalidade de certos gêneros musicais europeus, o autor tenta transferir o fenômeno para gêneros brasileiros, como a modinha. Esta, segundo Laraya Filho, "*inspira-se e cria-se em geral nas selvas, mas se alinha e se enriquece na cidade sempre, contudo, é brasileira*", ou seja, apesar da origem nas classes baixas da população, poderá fornecer as bases nacionais para as composições "artísticas" consumidas pela elite. Tratava-se de investigar as práticas musicais do "caipira" que, apesar de "*inculto, desconfiado, infalivelmente analfabeto*", mantinha vivo um gênero reconhecido como "nacional":

> "*O talentoso moço Dr. Francisco Laraya Filho fez ha dias uma bella palestra sobre a musica brasileira, no Instituto Nacional de Musica, no Rio de Janeiro, merecendo os mais honrosos elogios da imprensa carioca.*
>
> "*Foi magnifica a sua peça oratoria.*
>
> "*Da intuição musical passou o conferencista a examinar a canção popular que espelha a individualidade de cada povo*
>
> "*'Nas canções populares de um povo como que se percebe a sua propria individualidade. Vêde as cançonetas da Hespanha, cantadas geralmente ao som das castanholas, entre o sapateado e as dansas lascivas... Não descobrimos nellas o espirito valoroso, aventureiro, brilhante e bizarro do hespanhol, com as suas touradas e com as suas façanhas mirabolantes? Vêde o fado, o fado nostalgico dos portugueses. Não descobrimos nelle aquelle romantismo, aquelle apego ás tradições e aos sentimentos de melancolia e candura que são da essencia da alma lusitana? E a cançoneta napolitana, em que sempre ha arte porque é creação de uma patria onde a arte sempre fulgura, na cançoneta napolitana não percebemos a inspiração que flutua perenne na doce Italia? Não resta duvida... Mesmo porque tambem na modinha brasileira, cantada ao som da viola nos dias de quietude e enlevo, ou senão no lundú no samba ou na tyranna, vibrados em*

[7] TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte / Zahar, 1997. 220 p.

> *occasiões festivas, poderemos, outro tanto, encontrar o proprio sentimento do nosso povo, prenhe de atavismos estheticos*".
>
> "*Após uma série de considerações muito apropriadas, expressas com eloquencia e brilho innegaveis, o brilhante conferencista explicou o motivo de suas referencias - em primeiro logar - ás canções populares.*
>
> "*'É que antes de individualisarmos temos certamente que começar pelo estudo das modificações collectivas da inspiração popular e da arte nacional. A modinha, por ser a melodia do povo, está em toda a parte, quer no sertão, quer na cidade; inspira-se e cria-se em geral nas selvas, mas se alinha e se enriquece na cidade sempre, comtudo, é brasileira.*
>
> "*Da melodia popular o orador disse ainda: 'Não esqueçamos que a Natureza exerce uma influencia decisiva sobre a inclinação musical de uma nacionalidade. O nosso caipira serve-nos para exemplo. É inculto, desconfiado, infallivelmente analphabeto, comtudo, quasi sempre, no seu peito pulsa um coração de emotivo; é que certamente a natureza poetica e tropical, desta patria moça e calida, faz echoar parte da poesia que se acha latente nas suas paisagens luxuriantes, na sua alma rude de caboclo. Elle não sabe ler, mas sabe tanger o seu violão; as suas trovas saem sempre certas; cantador-poeta, sem conhecer rima, acerta sempre; os seus versos não manquitolam; é um prodigio de atavismo esthetico.'*
>
> "*Historiou o periodo evolutivo da nossa cultura musical dos tempos coloniaes, chegando aos compositores da época do segundo imperio. Lembrou-se de Henrique de Mesquita e Carlos Gomes, do qual narra os primeiros passos na carreira que havia de conduzil-o mais tarde ás culminancias da arte. Recordou a existencia de gremios e personalidades que contribuiram grandemente para o progresso da arte musical, e citando cantores, pianistas, instrumentistas e compositores, rematou brilhantemente a sua conferencia.*" [8]

Esse tipo de procedimento, o de se recolher elementos da música popular ou do "folclore" para a utilização na composição erudita, caracterizava uma espécie de "apropriação" que, se poderia resultar nos efeitos desejados para a música operística, orquestral ou camerística, não proporcionava qualquer tipo de retorno para os grupos entre os quais as melodias eram recolhidas. Por outro lado, a música popular urbana, já consumida em larga escala, era descartada enquanto fonte temática nacional, por já estar sujeita à influência industrial e, portanto, distante dos meios primitivos nos quais seriam observadas as características "puras" da música nacional.

Em palestra de 1926 sobre a música popular, transcrita também n*A Cigarra,* F. B. Figueiredo Sobrinho emitia a opinião de que a música popular brasileira somente poderia ser encontrada nos ambientes rurais, uma vez que nas cidades, a "contaminação" por elementos oriundos do jazz já a teria descaracterizado:

> "*A musica brasileira foi sempre a traducção da cantiga roceira, na sua plenitude selvagem e languescente, a um só tempo. As melodias sertanejas evocam a limpidez azul dos nossos ceus, as noites argentinas dos sertões longínquos, o matiz de esperança das nossas selvas... Ao tanger as cordas da viola, o caipira pulsa, tambem, as do coração. Arrepanhando accórdes no bucolico ambiente em que elle vive e que admira, o homem do*

---

[8] [LARAYA FILHO, Francisco]. A musica brasileira. *A Cigarra*, São Paulo, ano 11, n.º 210, [p. 13], 15 jun.1923.

sertão tece a sua musica, que é simples como a alma do autor. Por vezes, a melodia tem arroubos melancolicos. E, mollemente, esvae-se como um éco. Mas, ha, tambem, phrases arrojadas, reveladoras do espirito vingador, que o roceiro respeita e cultiva, como legado, que é, dos seus avós...

"*O rythmo é doentio, monotono. É o chiado enervante do carro de bois, é o canto apathico das cigarras, é o marulhar isotonico das cascatas... É a natureza musicada.*

"*A musica, talhada por esses moldes, veiu para a cidade. A pouco e pouco, foi-se inoculando de "jazz", de transições, de dissonancias, que nunca se resolvem. E, emfim, deixou de ser brasileira...*

"*Ora, nem tanto ao mar, nem tanto á terra. A arte brasileira não deve andar sempre de tangas. O symbolo da nossa musica póde deixar de ser a viola. Mas, deturpar o que é nosso, para exalçar o que vem de fóra, é* "*macaquismo*" *imperdoavel.*

"*Dir-se-á que qualquer brasileiro, que saiba acompanhar, de ouvido, ao violão, será capaz de compôr uma musica. Concordamos. O que é facto é que os nossos musicistas, que estão á altura de libertar a canção brasileira da velha rotina e das inoculações futuristas, se mettem a ataviar o rythmo, queimando as pestanas nesse afan, e não dão apreço algum á melodia. E fervilham, então, as dissonancias.*

"*Já dissemos, algures:* "*As dissonancias têm, na musica, o mesmo papel que as meias-tintas, na pintura. Estas offerecem o delicioso relevo da perspectiva. Aquellas, as modulações que empolgam. O excesso de qualquer dos dois recursos artisticos importa em desastres e confusões...*"

"*Temos dito.*" [9]

Renato Almeida, que em em 1926 publicava a primeira edição de sua *Historia da musica brasileira*, engaja-se no movimento nascente. No capítulo "O espírito moderno na música" o autor exibe um caráter narrativo defensivo, contra as "*escolas e preconceitos estrangeiros*", contra as "*cópias e imitações*", manifestando o lado quase religioso de sua proposta, ao invocar a fé na possibilidade de criação de uma arte brasileira universal e perpétua. Fica claro, no pensamento de Renato Almeida, que a procura por uma estética brasileira estava sendo feita sem bases teóricas sólidas e somente o apelo populista poderia garantir a continuidade de esforços nessa área:

"*O desenvolvimento e o crescimento da nossa musica, através de todas as incertezas, nos convencem de que temos uma alta sensibilidade musical e de que havemos de criar uma musica brasileira, livre e maravilhosa, filha do nosso ambiente e reflexo da variavel e multipla psyche brasileira. Necessario, porém, é nos livrarmos das escolas e dos preconceitos estrangeiros, das copias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbaria de um temperamento joven, neste mundo joven que habitamos. Que a cultura não seja uma densa cerração para occultar o brilho do nosso estro, antes um meio de communicar a emoção nativa com o universo. Façamos uma arte independente, aproveitando toda a riqueza formidavel de rythmos, essa abundancia prodigiosa de côr, essa exuberancia da natureza magnifica. Tenhamos fé na ascenção do nosso espirito e no aperfeiçoamento de suas forças criadoras*

[9] FIGUEIREDO SOBRINHO, J.B. Musica brasileira. *A Cigarra*, São Paulo, ano 14, n.º 273, p. 45, 2.ª quinz. mar. 1926.

> *para realizar uma grande arte que seja universal e perpetua. Tenhamos o coração puro e as mãos livres.*" [10]

O resultado de toda essa discussão, que não chegou a passar pela Semana de Arte Moderna, como muitos acreditam, começou a surgir em 1926, o mesmo ano da citada publicação de Renato Almeida: trata-se da *Suíte Turuna* de Luciano Gallet considerava a primeira composição essencialmente nacional.

Já no início do movimento musical nacionalista brasileiro, percebe-se com nitidez quais foram as bases estéticas, além do estudo e utilização de elementos do folclore, que nortearam a estruturação dessa nova forma de compor, no Brasil. Não era mais a música romântica, que os primeiros modernistas já rejeitavam na década de 10. Tampouco era o impressionismo de Claude Debussy e Erik Satie, que não permitia uma eficaz incorporação dos elementos folclóricos e, menos ainda, as experiências expressionistas, atonais e dodecafônicas do alemão Arnold Schönberg e seguidores, já notadas desde a estréia de *Pierrot Lunaire* em 1912. O próprio Renato Almeida, em seu livro de 1926, exortava: "*Não temos que ser modernos á Satie, ou á Schoemberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade*".[11]

Hoje é possível saber que a estética musical adotada pelos primeiros nacionalistas derivou-se de uma corrente francesa surgida após a Primeira Guerra Mundial, hoje conhecida como Neoclassicismo. Visivelmente reacionário às inovações alemãs de Schönberg e discípulos e mesmo ao exagero de Stravinsky no Ballet *A sagração da Primavera* (1913), o neoclassicismo pregava o retorno à clareza e equilíbrio formal e a recuperação de técnicas composicionais anteriores ao romantismo, ou seja, da música do séc. XVIII (barroca e clássica), o período anterior aos séc. XIX até então mais conhecido da história da música. De acordo com as concepções neoclássicas, os compositores deveriam estudar as obras de destacados mestres do séc. XVIII, como Vivaldi, Pergolesi, Bach, Mozart, Haydn e outros e reutilizar seus principais elementos em suas composições. Obviamente, as composições neoclássicas não soavam "imitações" da música setecentista, mas uma espécie de recriação ou até caricatura daquele tipo de composição.

O Neoclassicismo, que orientou dezenas de compositores na França e fora dela, principalmente nas décadas de 20, 30 e 40, como o próprio Igor Stravinsky, o russo Sergei Prokofiev, o alemão Paul Hindemith e outros, fornecia uma base que se adaptava perfeitamente às propostas nacionalistas brasileiras, principalmente pelo fato de grande parte das melodias folclóricas brasileiras ainda conservar aspectos derivados do classicismo luso-brasileiro, sobretudo na nitidez e simplicidade formal.

Villa-Lobos não foi propriamente um seguidor dessa tendência, mas já interessado na exploração de material brasileiro (e, por isso, considerado o único compositor brasileiro à época da Semana de Arte Moderna), viu-se estimulado em seus ideais, seguindo caminhos próprios para a composição. Mesmo assim, não se pode negar que, a partir do final da década de 20, também Villa-Lobos aderiu à corrente neoclássica, abandonando a fase dos *Choros* e iniciando a composição de obras muito mais simples e equilibradas, como a série *Bachianas brasileiras* (1930-1945), obras que utilizavam formas barrocas (encontradas na música de J. S. Bach) e melodias criadas à feição das canções ou danças brasileiras.

---

[10] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp., 1926. Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 178-179.

[11] ALMEIDA, Renato. *Historia da musica brasileira*. op. cit., Cap. V (O espirito moderno na musica), p. 159-160.

A corrente ligada a Mário de Andrade inicialmente defendia Villa-Lobos dos tradicionalistas, ainda que reconhecesse suas deficiências, mas, durante a década de 30, Mário e seguidores já eram declarados opositores de Villa, procurando bases técnicas e estéticas completamente diferentes. Mário atacava a idéia de que a boa obra de arte fosse a que tivesse maior universalidade e, sobretudo, ligações com o romantismo: "*música universal é esperanto hipotético que não existe. Mas existe o internacionalismo*". Para Mário, não existe uma música internacional, mas gênios que se universalizam, como Palestrina, Bach, etc. inclusive os que se universalizam por demasiado fáceis (*Traviata*, *Carmen*, etc.), reconhecendo que, mesmo dentro dessa internacionalidade, tais compositores e obras não deixam de ser funcionalmente nacionais.

Evidentemente, Mário de Andrade não comete o erro de banir toda a influência européia, como fizeram alguns latino-americanos, destacando-se, principalmente, a opção pela estética neoclássica: "*Brasil, sem Europa, não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem identidade nacional, sem psicologia técnica, sem razão de ser*", afirmação que permite compreender melhor seu célebre verso "*sou um Tupi tangendo um alaúde*" (*Paulicéia Desvairada*).

Mário defendia, portanto, o uso da técnica européia, de maneira renovada, idealizando uma música brasileira de concerto que chegasse a ser universal, partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade. Esse aspecto racial é particularmente interessante no pensamento de Mário de Andrade, já que este acreditava que a nação brasileira fosse anterior à nossa raça, ou seja, que as características étnicas do país estavam ainda em formação. Essa crença era obviamente baseada nas concepções européias de nação, estruturadas a partir de unidades raciais, o que não existia em quase nenhum país americano e, por isso, acreditava Mário, a indecisão racial leva a uma indecisão cultural.

Somente o estudo do folclore, portanto, poderia apresentar soluções possíveis para o problema dessa indecisão, para criar uma música ideologicamente funcional, condição que, para Mário, era empecilho para pesquisa estética e renovação técnica. Nesse ponto surge uma outra forte característica do movimento musical nacionalista brasileiro. Como a concisão e o estranhamento das primeiras experiências (por exemplo a *Suíte turuna* de Gallet), resultantes da incorporação de elementos folclóricos a uma base neoclássica, não agradaram, de imediato, aos compositores acostumados a grandes discursos musicais românticos ou impressionistas, Mário começou a defender o sacrifício da expressividade individual em nome da música nacional. Aceitando o fato de que a composição nacional não era um ato espontâneo, gerando incalculáveis esforços por parte dos compositores iniciantes, Mário insistia na necessidade histórica de produzir obras que refletissem as características da "raça" brasileira, projetando o advir de uma época na qual esse esforço seria recompensado por uma maneira já espontânea de escrever música brasileira, inegável manifestação da intensa religiosidade que acompanhou o autor de *Macunaíma* até o fim.

Mário declarava que as obras que refletem uma adesão impensada a fórmulas européias não são apenas "*não brasileiras, mas anti-nacionais*", devendo, portanto, ser repudiadas: "*Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta*". Por outro lado, o autor acreditava que a reação contra o que é estrangeiro deveria ser feita pela deformação e adaptação dele e não simplesmente pela sua repulsa.

Esse “sacrifício”, para Mário, era apenas uma fase necessária pela qual passava a nascente “música brasileira”. Em 1928 o autor afirma que a música no Brasil deveria passar por 3 fases:

1. *Tese nacional*: os compositores deveriam estudar e pesquisar manifestações folclóricas para sua incorporação na música de concerto, mesmo não se identificando com elas
2. *Sentimento nacional*: os compositores já se identificariam com o material folclórico, sendo capazes de compor livremente
3. *Inconsciência nacional*: a composição já resultaria “brasileira”, independente da intenção do autor

Essas fases projetadas por Mário lembram um pouco as fases da cristianização dos índios idealizadas pelos jesuítas no séc. XVI (catequese, batismo e conversão), cujo sucesso a história demonstra não ter ocorrido nem na primeira. Mário também acreditava que as experiências de Levy, Itiberê e Nepomuceno não responderam nem as necessidades da *tese nacional*, porque o esforço deles não foi “*voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador*”. O compositor que assumisse sua posição na *tese nacional* teria a tarefa de colaborar para determinação e emprego sistemático dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira.

Como vimos, a temática mais “pura” e preferida pelos nacionalistas era a rural e a nordestina: congadas, reisados, pastoris, catimbós, etc. Acreditando que o Brasil não possuísse uma “verdadeira” música folclórica transmitida de geração em geração (como observou Bartók no Leste Europeu e países árabes), certas normas ainda permanecem, como ritmos, motivos, formas, combinações, etc. Mário observa a pobreza harmônica do folclore brasileiro, com fórmulas cadenciais simples e o emprego do fabordão [apesar de a música popular urbana já estar desenvolvendo intensamente a harmonia nesse período], mas demonstra a riqueza formal desse folclore, estudando as seguintes características:

1. formas estróficas (com ou sem refrão)
2. melodias infinitas
3. recitativos
4. corais
5. temas com variações
6. danças
7. suítes

Mário de Andrade, portanto o principal ideólogo do movimento, compreendia a composição nacionalista segundo etapas racionalmente teorizadas:

1. Transportar o tema popular para uma “*ordem artística nova*”, ou seja, uma música de concerto de herança européia, no caso neoclássica;
2. Trabalhar a música folclórica de modo a justificar essa “ordem nova” ou “ordem artística”. Para isso, Mário defende o “*harmonizador simples, mas crítico também*”
3. Mário não defende a utilização direta do material, mas a inspiração mais no “clima” que na matéria, mais nos elementos constitutivos que na conformação final da melodia folclórica

4. Finalmente, Mário defendia a escolha do material não de forma discricionária e diletante [negros, índios, etc.], mas de maneira que refletisse um caráter geral "brasileiro": "*arte nacional já está feita na consciência do povo*"

Historicamente, a primeira geração de compositores nacionalistas adeptos do estudo do folclore rural foi principalmente representada pelos seguintes nomes:

1. Luciano Gallet (1893-1931)
2. Lorenzo Fernandez (1897-1948)
3. Francisco Mignone (1897-198_)
4. Camargo Guarnieri (1907-1993)

Camargo Guarnieri, nascido em Tietê (SP) em 1907 (faleceu em 1993), era filho de músico e começou estudar música naquela cidade aos 10 anos, dedicando ao seu professor a primeira composição (*Sonho de artista*). Transferindo-se com a família para São Paulo em 1923, começou a tocar profissionalmente em uma loja de música e no cine-Teatro Recreio (Lapa). estudou posteriormente com Ernani Braga e Antônio de Sá Pereira (com este até 1926). Aproveitou a permanência do maestro italiano Lamberto Baldi na cidade para estudar com ele entre 1926-1930, começando a trabalhar como professor de piano no conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1927 (lá permaneceu até 1938).

Mário de Andrade conheceu Camargo Guarnieri em 1928, transformando-o em seu principal discípulo. A estratégia de Mário era ministrar ao jovem compositor os conteúdos estéticos e teóricos, legando a Lamberto Baldi sua formação técnica. A mudança de fase na vida de Guarnieri fez com que esse compositor abandonasse toda sua produção anterior, proibindo, anos depois, que essas peças fossem executadas ou catalogadas. O estreito contato com Andrade e Baldi resultou, nesse período inicial, em peças que se tornaram referências no movimento nacionalista, como *Losango cáqui* (canto e piano, 1928), *Dança brasileira* (piano, 1928), *Canção sertaneja* (piano, 1928), *O impossível carinho* (canto e piano, 1930), *Choro n.3* (para flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, 1931) e, principalmente, a *Sonata n.1 para violoncelo e piano* (1931), estreada somente em 1935.

A *Sonata n.1* foi considerada por Mário de Andrade a primeira sonata brasileira. Entre outros motivos, utilizava um dos conhecidos fragmentos de música tupinambá anotados por Jean de Léry na França Antártica (posteriormente Rio de Janeiro) em 1557. Mário publicou sobre ela um texto que também se transformou em referência para a escola nacionalista, publicado inicialmente no *Diário Nacional* (S. Paulo) em 24/04/1935 e reimpresso posteriormente em outros livros e periódicos. Trata-se de um texto técnico-analítico (embora publicado inicialmente em um jornal comum), no qual Mário informa que "*Se trata de uma obra fortíssima, extremamente bem arquitetada, severa, mesmo na sua construção. Temas de invenção feliz, e desenvolvimentos todos lógicos, admiravelmente bem inventados, provando que no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver* [...]" mas do qual se pode destacar o seguinte trecho:

> "[...] *Surge assim imediatamente o processo conceptivo mais característico da criação de Camargo Guarnieri, a linearidade, que o tornou o mais hábil dos nossos polifonistas atuais. esta* Sonata *para dois instrumentos, se diria mesmo um Trio, de tal forma ela é essencialmente polifônica e linear, as duas mãos pianísticas ajuntando cada qual sua linha à do celo. Esta concepção polifônica é perfeitamente*

> *contemporânea, e mais ou menos o resultado atual a que levou tantos compositores, à dissolução do conceito harmônico por excelência, isto é, a marcha dos acordes por meio da dissonância preparada e resolvida. Mas são raros os compositores atuais que levaram o seu polifonismo a uma sistematização tão audacionsa como a de Camargo Guarnieri.*"

Ora, a polifonia (utilização simultânea de várias melodias) era um procedimento utilizado em várias correntes composicionais das décadas de 20 e 30, mas especialmente empregados pelos neoclássicos, a partir dos modelos barrocos.

Em 1937, Camargo Guarnieri gravou um depoimento para a Discoteca Municipal de São Paulo, em uma série denominada "Arquivo da Palavra: Pronúncias Regionais do Brasil e Alocuções de Homens Ilustres", na qual defendia a adoção de procedimentos polifônicos na composição nacional, para não acentuar a rítmica, que já é intensamente valorizada nos modelos folclóricos. Na gravação, Guarnieri afirma:

> "[...] *Quase toda a nossa criação musical popular é fortemente ritmada e dificilmente será músico brasileiro quem não apresentar em suas obras os elementos rítmicos da raça.* [...] *Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a essa uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia* [...] *Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais, que escapam da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se ficar a nossa intenção harmônica, e não na contextura sutil e nova dos acordes. E, concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos sem que estes deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação.*"

No aspecto ideológico, Guarnieri também manifesta o pensamento de Mário de Andrade relativo ao sacrifício do músico que deseja ingressar na fase de *tese nacional*:

> "*Música Brasileira. Sim, de qualquer forma e por todas as formas temos que trabalhar uma música de caráter nacional. É uma questão de honestidade, é sobretudo uma questão de integridade. O músico não é um ser diletante que cria pelo prazer de brincar ou inventa pelo egoísmo de se representar a si mesmo. Há uma escravização maravilhosa do artista a tudo quanto o rodeia e que, pelas sínteses e confissões benfazejas da arte, ele deve transportar para um mundo mais real e eterno que a fugidia realidade. Sem essa correlação íntima do artista e do mundo que o fez, em que ele vive, o criador não está completo. Poderá ser um eco de visagens distantes e desgarradas, mas não será jamais uma voz viva e necessária.*"

O movimento teve, entretanto, outros adeptos desse pensamento, ainda que não tão fortemente engajados quanto Camargo Guarnieri. Um deles foi Luciano Gallet (Rio, 1893-1931), que iniciou sua carreira em meio à atmosfera romântica, participando como pianista em apresentações no Colégio Pedro II, até os 14 anos. Estudou

arquitetura, empregando-se como desenhista, mas simultaneamente executando piano em conjunto de salão, semelhantes aos conjuntos nos quais tocava Ernesto Nazareth, até 1913. Nesse ano, estimulado por Glauco Velásquez, apresentou uma composição sua - o *Estudo n.3* - a Henrique Oswald, que o admitiu como seu aluno no Instituto Nacional de Música. Nesse Instituto estudou piano com Oswald e harmonia com Agneto França.

Glauco Velásquez preparou Gallet como seu intérprete em 1914 e, com a morte deste, fundou a Sociedade Glauco Velásquez. Terminou seu curso de piano em 1916 com Abdon Milanez, tornando-se professor do Instituto. Em 1917 estudou harmonia com Darius Milhaud, que vivera dois anos no Rio de Janeiro, compositor que o iniciou na música "moderna". foi somente a partir de 1918 que Gallet lançou-se definitivamente como compositor. Apesar de seguir as tendências impressionistas durante alguns anos, interessou-se pelo folclore musical brasileiro, por influência de Mário de Andrade, publicando dois volumes de *Canções populares brasileiras* em 1924, mesmo ano no qual fundou a Sociedade Coral Pró-Arte, dissolvida no ano seguinte. Em 1926 publicou os três últimos cadernos das *Canções populares brasileiras* e compôs sua primeira obra nacionalista, sob orientação de Mário de Andrade: a *Suíte Turuna*. A partir de então engajou-se definitivamente na corrente nacionalista, abandonando a fase impressionsita, dedicando-se também à publicação de obras didáticas, a principal delas *Estudos de folclore* (1934), com introdução de Mário de Andrade, no ano de seu falecimento.

Francisco Mignone foi outro, nascido em 1897 (São Paulo). Filho do flautista italiano Alfério Mignone, que transferiu-se para o Brasil em 1896, estudou flauta com o pai e, posteriormente com Sílvio Mota, atuando, ainda criança, em pequenas orquestras. Estudou no Conservatório Dramático e Musical, ao lado de Mário de Andrade, obtendo o segundo lugar em um concurso de música popular no Conservatório (o primeiro lugar foi atribuído a Souza Lima), com a composição de *Manon* (valsa) e *Não se impressione* (tango). Mignone não se restringiu à música erudita, tocando e compondo também gêneros populares, principalmente com o pseudônimo de *Chico Bororó*. Em 1918 estreou como solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1920 transferiu-se para a Itália, onde compôs a ópera *O contratador de diamantes*, que incluía uma peça intitulada *Congada*, nada mais que uma recriação do *lundu* recolhido por Martius entre 1817-20 (a ópera completa foi estreada somente em 1924 no Municipal do Rio).

Mignone escrevia principalmente em acordo com a estética dominante na Itália, mas esporadicamente compunha obras de inspiração brasileira, como a *lenda sertaneja n.2* (piano, 1923) e o poema sinfônico *No Sertão* (1926, inspirado em Euclides da Cunha). Viveu na Espanha entre 1927-28, interessando-se cada vez mais pela temática brasileira: A peça sinfônica *Maxixe* (1928) foi escrita ainda na Europa.

Em 1929 transferiu-se para São Paulo, onde tornou-se professor no Conservatório Dramático e reencontrou Mário de Andrade. Esse reencontro reorientou as tendências de Mignone, que se aproximou do pensamento nacionalista, resultando na *Primeira fantasia brasileira* (1929, piano e orquestra). Em 1933 concluiu o bailado *Maracatú de Chico-Rei*, em colaboração com Mário, apresentada, entre outros, no encerramento do *Congresso da Língua Nacional Cantada* (1937), evento criado por Mário de Andrade.

Entre os mais ativos compositores dessa corrente, podemos destacar, finalmente, Oscar Lorenzo Fernández (Rio, 1897-1948). Filho de imigrantes espanhóis, estudou música desde criança, mas problemas de saúde o impediram de continuar os estudos. somente em 1917 ingressou no Instituto Nacional de Música. em 1920 foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Musical, onde atuou até sua extinção em 1926. Já era compositor destacado em 1922, transitando entre as estéticas romântica e impressionista, mas, a partir de 1924, começou a se interessar pela temática nacional,

mais por influência de Villa-Lobos que da corrente paulista, compondo o *Trio brasileiro*. Sua *Suíte sinfônica* de 1925 era baseada em três temas populares brasileiros, mas seu primeiro sucesso foi o balé *Imbapara*, baseado em temas indígenas recolhidos por Roquete Pinto no mato Grosso. Bem sucedida foi, também, a suíte *Reisado do Pastoreio* (1930), cujo "batuque" final tornou-se peça bastante executada, no Brasil e no exterior.

Finalmente, Agostino Cantú (Milão, 1878 - São Paulo, 1943) chegou ao Brasil em 1908, para trabalhar no Conservatório Dramático, de onde foi demitido, juntamente com todos os italianos, quando a Itália aliou-se ao eixo, na Segunda Guerra Mundial. Não manifestou um engajamento direto no movimento musical nacionalista, mas produziu algumas obras próximas dessa ideologia, como o *Jongo* (1935).

Na década de 30, entretanto, a Ditadura Vargas (1930-1937) e o Estado Novo (1937-1945) implantam um novo regime, totalitário e paternalista, assimilando as tendências nazi-fascistas européias, como repressão às liberdades individuais, centralização das decisões, censura (DIP), ausência de eleições (interventores), trabalhismo e intensa propaganda do regime, que valorizaram mais as realizações ufanistas e exageradamente patrióticas de Villa-Lobos, que as composições baseadas em teorias e concepções estéticas da corrente ligada a Mário de Andrade.

A partir da década de 30, portanto, o movimento nacionalista pluralizou-se em várias correntes, sem uma orientação estética comum, mas assimilando as características no novo regime, incluindo-se, ai, a própria música popular urbana. Mário de Andrade ainda viveria, segundo ele próprio, a experiência mais enriquecedora de todo seu trabalho, à frente do Depto. de Cultura do Município de São Paulo (1935-36), ocasião em que planejou a Missão de Pesquisas Folclóricas, que somente em 1938 realizou, no Nordeste brasileiro, a monumental coleta de melodias e informações etnográficas destinadas a subsidiar a atividade dos compositores. O nacionalismo musical brasileiro começava a se afastar, a partir de então, dos ideais que o originaram, tendo se mantido fiel aos princípios básicos somente Camargo Guarnieri. A morte de Mário de Andrade em 1945 acelerou essa dissolução e, na década de 40, o Brasil assistiria a assimilação de novas tendências européias, agora interessadas nas realizações germânicas da corrente derivada do trabalho de Shönberg.

4. Glauco Velásquez

Glauco Velásquez, filho de Adelina Alambari Luz, nasceu de um romance ilícito com o pianista e compositor de danças de salão Eduardo Medina Ribas, na Ilha de Paquetá (RJ), em 1884. A mãe, para não enfrentar o preconceito da sociedade, tranferiu-se para a Itália e registrou-o como filho adotivo, com sobrenome espanhol. Glauco iniciou seus estudos de piano com a própria mãe e, aos 7 anos, já cantava no coro do colégio onde estudava. Retornou ao Rio de Janeiro em 1897, hospedando-se com a mãe na casa de José Rodrigues de Azevedo Pinheiro, diretor do Instituto Profissional Masculino, onde Glauco foi matriculado. Azevedo Pinheiro foi também incentivador da carreira musical de Glauco

Em 1898 Glauco matriculou-se no Instituto Nacional de Música, com a intensão de estudar violino, mas não obteve a vaga para esse instrumento. Vivendo com a mãe, deixou o Instituto e passou a lecionar música em um colégio por ela fundado, dedicando-se também à pintura. Começou a compor em 1902 e, com a peça *Salutaris*, desse ano (para canto e órgão), que mostrou ao compositor Francisco Braga, o qual recomendou-lhe que retornasse ao Instituto Nacional de Música. Matriculando-se nessa escola novamente em 1903, estudou contraponto, fuga e composição com o próprio

Braga e harmonia com Frederico Nascimento, professores que influiram bastante em sua formação musical. Estimulado pelos mestres e amigos, começou a compor intensamente a partir de 1905.

Em 1911 Glauco conquistou o principal aliado de sua carreira, o crítico musical do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, José Rodrigues Barbosa. Por influência deste, apresentou no salão do jornal o primeiro concerto com obras suas, recebendo referências elogiosas do crítico. Em 1912, aos 28 anos de idade, foi apresentado ao Congresso Nacional por Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga e outros como candidato a uma bolsa para realizar estudos na Europa e - sabe-se por depoimentos posteriores - para tratar-se da doença que o matou dois anos depois. Em uma reportagem publicada somente em 15/06/1915 no jornal carioca *A notícia*, Glauco referia-se à sua carreira, em um dos raros textos dessa espécie sobre o compositor: [12]

> "*Conecei a compor sem plano algum traçado, escrevia porque tinha inspiração e pelo prazer de executar uma melodia inventada por mim.*
>
> "*Fiz o que todos fizeram quando comeceçaram, quero dizer que copiei modelos alheios, imitei estilos e algumas vezes roubei. Felizmente para a arte, quase todos os trabalhos que escrevi durante os primeiros quatro anos da minha carreira arderam numa enorme fogueira.*
>
> "*Mais tarde, ouvindo as obras dos grandes músicos da emoção, e principalmente as de Wagner, compreendi que a verdadeira música, a arte sincera, não era unicamente um prazer sonoro, mas uma grandiosa manifestação do que há de mais profundo e puro na alma do artista.*
>
> "*Os conselhos de meus mestres, os estudos de harmonia e contraponto, e da forma evolutiva das obras dos grandes compositores, contribuiram poderosamente para afirmar o meu modo de ser;* e a diferença dos meus moldes, que tanto irrita alguns músicos, deve ser explicada com o mesmo motivo que obrigou outros compositores, que hoje admiramos, a abandonarem a forma tradicional. [grifo meu]
>
> "*Um homem que escravisa as mais belas emoções, o que ele sente de mais íntimo e nobre como pensamento, a uma forma acanhada para não chocar um grupo que não o compreende, a não ser um artista, é um homem que tem medo de ser sincero.*

Somente um crítico da época foi capaz de compreender a produção de Glauco Velásquez: José Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Commercio*. Em um texto de 30/07/1911, anterior mesmo ao primeiro concerto com obras de Velásquez, Rodrigues Barbosa publicava esta riquíssima reportagem sobre o jovem compositor:[13]

> "*Não fôra o dever que esta folha impôs a si mesma, no cumprimento da sua missão, de registrar nas suas columnas o facto digno de menção, para deixar nos posteros uma indicação que os esclareça no caminho escuro da historia, e nos furtaria-mos de boa vontade a esta pequena noticia - de tal modo se distancia ella, pela sua importancia, ao mesmo tempo que pela sua excepcionalidade, de quanto se lê*

---

[12] CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile*. op. cit., VIº Periodo - Capitolo XXXII (1890-1925), "Del genio dell'arte musicale e istrumentale dell'ultimo periodo" p. 570.

[13] [BARBOSA, José Rodrigues]. Glauco Velasquez. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, ano 85, n.º 210, p. 6, Theatros e Musica, domingo, 30 jul. 1911.

apressadamente nas columnas dos jornaes diarios, que não menos apressadamente colhem, e espalham aos quatro ventos novas nem sempre conformes á verdade e ao são criterio.

"*Outra consideração, para não dizer escrupulo, nos aconselharia silencio neste caso. É que nos ultimos tempos, de tal modo se tem barateado a adjectivação louvaminheira, que nos repugna escrever, ao receio de que se nos attribuam exageros de phrases, encomios immerecidos ou conceitos insubsistentes. Aos que se não deixam arrastar pela sonoridade do estylo pomposo de inzensorio, sirvam estas palavras de aviso para que nos dispensem attenção, que temos o direito de ser acreditados. Vamos ao facto.*

"*Desde o anno passado chegaram-nos aos ouvidos, por vezes, referencias a um moço que diziam dotado das mais solidas qualidades de compositor. Não nos deixámos impressionar, convencidos como estamos de que o Brasileiro não conhece as leis da proporção, bastando que qualquer um revele intelligencia ou um pouco de talento para que seja proclamado por todos um genio. Tornaram-se mais frequentes essas referencias e a insistencia, se não conseguio irritar-nos, deixou-nos indifferente. Andaram-se porém, as informações, já então trazidas por pessoas ponderadas e competentes, que pareciam encantadas com o que ouviram e solicitavam a nossa attenção para o joven Sr. Glauco Velasquez., alumno do Instituto Nacional de Musica, onde fazia o curso de composição.*

"*Sentimo-nos tomado de curiosidade e preparámo-nos para uma audição que, adiada, por vezes, se effectuou, afinal, domingo ultimo, em* matinée*, no salão do palacete do Sr. Conselheiro Lourenço de Albuquerque, em Santa Thereza. Trazemos agora ao publico a nossa impressão.*

"*Antes de ouvir as composições já estavamos certo do seu valor excepcional - tal o calor da phrase com que o professor Frederico do Nascimento, um mestre, um erudito, realçava o talento do seu ex-alumno de harmonia. Entretanto, ouvindo-as (é força confessal-o), sentimo-nos maravilhados - é esse o termo exacto, precizo, positivo.*

"*Apezar de quanto se nos dizia e repetia, ha mais de um anno; apezar de quanto nos affirmaram pessoas entendidas; apezar dos conceitos valiosissimos do professor Nascimento, nunca se nos afigurou a possibilidade de que no Rio de Janeiro houvesse ignorado um compositor da elevação do Se. Glauco Velasquez.*

"*Não é tudo ainda: esse moço tem a genialidade do creador. A sua obra é absolutamente nova; elle não compõe de accordo com determinados moldes, por mais perfeitos que elles sejam: o seu estylo, a sua fórma nada têm de commum com as escolas conhecidas; elle não se parece com ninguem; é profundamente original, novo, unico, por assim dizer, no seu modo de ser musical.*

"*Na litteratura escandinava, russa, alemã, franceza, tchéque, italiana, ha, sem duvida, compositores de valor adamentino. Pois bem! O Se. Glauco Velasquez. póde figurar entre todos elles, senão com igual bagagem musical, porque elle começa apenas, com certeza, com um talento não menos formoso, quanto original.*

"*Já prevenimos aos leitores que não exageramos, nem tão pouco nos deixamos levar por tendencias affectivas. Conhecemos apenas o joven compositor: guardámos a nossa incredulidade por mais de um anno, premunimo-nos contra a admiração alheia; resistimos ás suggestões dos apaixonados e abroquelámo-nos dentro da duvida de que nos revestiram as decepções. Pois bem! No fim da audição de um* Trio *de violino, violoncello e piano estavamos conquistados. A obra d'arte maravilhosa vencera a nossa resistencia, subjugava a nossa indifferença e captivava a nossa inteira admiração. Não foi um prazer - foi um deslumbramento; não foi uma delicia - foi uma assumpção gloriosa.*

"*E durou horas a sensação inexprimivel que nos produzio o convivio immediato com essa creação nova, com essa arte extranha e peregrina que nos illuminou o espirito com as mais variadas irradiações. Depois do Trio ouvimos umas dansas antigas:* Minuete, Sarabanda e Gavotta *para violoncello e piano. Seguio-se uma Reverie; depois uma* Page descriptive *para violino e piano. As emoções se succediam em todo o auditorio e vibravam ainda os nervos, quando uma Sonata para violoncello e piano produzia novos fremitos. Houve um pequeno intervallo, insufficiente para qualquer communicação de impressões e todos reclamavam nova audição do* Trio*, que teve então realização ainda mais perfeita, que se lhe desnudou toda a belleza triumphante.*

"*Não sabemos como transmittir aos leitores uma idéa da significação musical de taes composições, em que a factura é absolutamente nova, predominando uma sinceridade que se expande gloriosa como o desabrochar da flor. É uma alma que se evola, como o perfume do rosal, volatilizando sentimentos ignorados.*

"*Dir-se-hia que a musica do Sr. Glauco, como força esthetica, attestando as transformações de uma evolução, se emancipa das influencias ambientes da humanidade e, seguindo nisso o progresso da vida organica, exprime de modo precizo, com nitidez, uma vontade independente da existencia collectiva contemporanea, em relação directa com o que vai além da humanidade, isto é, com a natureza e as idéas puras.*

"*Na evolução dessa fórma de arte, a musica do Sr. Glauco de tal sorte se especializou, que conseguio adquirir uma enorme força de abstracção e de sensibilidade; ella representa, no momento historico, a transição do sentimento de humanidade para os modos abstractos do pensamento; ella traduz na sua força immanente essa conquista que Paul Louis Garnier, o philosopho, qualificou* "*a victoria esthetica do* tormento do infinito." *Ella deve a sua orientação ao sentimento, que se adivinha no autor, da presença universal de um mundo ao mesmo tempo enigmatico e limpido, de um predominio de forças prodigioso e inexplicado. Ella revela qualidades precizas de fervor ideologico, de amor do espaço, que são as virtudes inherentes a uma intellectualidade como a sua, sob a influencia latente de um recolhimento metaphysico, lentamente elaborado no consciencia, em luta com a traducção dos grandes problemas abstractos da vida e do universo, absorvida pelas meditações, em que se projecta a sombra da sublime inquietação nascida da relação da crença e da verdade humanas com o infinito.*

"*Parece que a compleição artistica do Sr. Glauco não corresponde á angustia e á esperança ambientes, antes se exonera da sua influencia quasi completamente, manifestando-se livre, com uma predilecção espontanea pela natureza o pela profundeza luminosa que ella exhala, assim como pelas especulações abstractas que a sua immensidade autoriza.*

"*Não pretendemos, de modo algum, assegurar que esse artista tenha uma existencia á margem do seu meio; o que é evidente, sim, é que elle lhe não assimila o espirito, os votos, as tendencias. O caracter peculiar da sua funcção esthetica, considerada esta em relação aos recursos de que dispõe, é uma independencia real em face da sociedade contemporanea que se lhe torna verdadeiramente objectiva.*

"*Já Paul Louis Garnier escreveu que, melhor que qualquer outra forma esthetica, a musica pura, repudiando o concurso das palavras, o valor incoherente, humano e relativo do verbo, exprime o individuo na natureza. Essa phrase resume quanto seria mister dizer para definir bem a musica do Sr. Glauco, na qual se encontra essa especialização profunda, resultado de uma longa evolução, assim como nella se sente uma liberdade conquistada - um horizonte immenso, cujas perspectivas se prolongam muito além da moral e do sentimento humanos. Assim emancipada da contingencia sentimental da humanidade mediocre, essa musica cessa de pertencer rigorosamente á sociedade, como prazer, para descortinar e exprimir o universo desconhecido.*

"*Não é que ella se prive de exprimir a dor e a alegria collectivas, a fraqueza e a simplicidade risonha ou nostalgica dos seres, mas ella guarda a intuição do rythmo soberano da terra. As suas tendencias revelam uma inspiração pantheistica; sob o impulso de energias secretas, ella ultrapassa os limites de humanidade, onde param muitas forças estheticas, e segue adiante pelo espaço em fóra, exprimindo o tormento do infinito.*

"*Do Sr. Glauco Velasquez. e da sua musica é o que podemos dizer. Resta accrescentar que muito tempo decorrerria ainda antes que essa musica fosse conhecida, se não houvesse a interpretal-a tres artistas de raro valor que um acaso reunio na mesma admiração pelo joven compositor. Paulina d'Ambrosio, uma talentosa violinista, que vibra ao influxo daquella inspiração extranha que a commove até as lagrimas; a Sra. Viuva Aschoff, fino espirito literario que se desdobra numa rara comprehensão da psyché do pensador musical, a cujo seviço ella poz a sua virtuosidade pianistica tão bem educada e capaz de uma interpretação que prima pela fidelidade; finalmente o emerito violoncellista, que tudo sacrifica ao culto da arte, Frederico Nascimento, o mais abnegado e sincero dos artistas que trabalha incessantemente para elevar os que são dotados de verdadeiro talento.*

"*Esses tres interpretes, ligados pelo mesmo sentimento, pelo mesmo culto, vibrando á mesma emoção, formam o que se pode chamar um trio providencial.*

"*Finalizamos affirmando á sociedade brasileira que ella se acha diante de um compositor de genio que precedeu algumas gerações.*"

Falecido em 1914, sua produção motivou o surgimento da “Sociedade Glauco Velásquez”, que congregou músicos interessados na difusão e publicação de suas obras. Os concertos realizados por essa entidade difundiram o interesse pelo compositor, fazendo surgir inúmeros admiradores póstumos, como os críticos brasileiros José Rodrigues Barbosa e Roberto Gomes e os músicos franceses Darius Milhaud, André Messager e Xavier Leroux.[14] Apesar de todo o empenho do secretário da Sociedade - o compositor e pianista Luciano Gallet (1893-1931) - as atividades desta encerraram-se em 1918, sem cumprir totalmente um de seus principais objetivos: a impressão das partituras de Velásquez.

5. Luciano Gallet

Luciano Gallet, nascido no Rio de Janeiro em 1893, iniciou sua carreira em meio à atmosfera romântica, participando como pianista em apresentações no Colégio Pedro II, até os 14 anos. Estudou arquitetura, empregando-se como desenhista, mas simultaneamente executando piano em conjunto de salão, semelhantes aos conjuntos nos quais tocava Ernesto Nazareth, até 1913. Nesse ano, estimulado por Glauco Velásquez, apresentou uma composição sua - o *Estudo n.3* - a henrique Oswald, que o admitiu como seu aluno no Instituto Nacional de Música. Nesse Instituto estudou piano com Oswald e harmonia com Agneto França.

Glauco Velásquez preparou Gallet como seu intérprete em 1914 e, com a morte deste, fundou a Sociedade Glauco Velásquez. Terminou seu curso de piano em 1916 com Abdon Milanez, tornando-se professor do Instituto. Em 1917 estudou harmonia com Darius Milhaud, que vivera dois anos no Rio de Janeiro, compositor que o iniciou na música “moderna”. foi somente a partir de 1918 que Gallet lançou-se definitivamente como compositor. Apesar de seguir as tendências impressionistas durante alguns anos, interessou-se pelo folclore musical brasileiro, por influência de Mário de Andrade, publicando dois volumes de *Canções populares brasileiras* em 1924, mesmo ano no qual fundou a Sociedade Coral Pró-Arte, dissolvida no ano seguinte. Em 1926 publicou os três últimos cadernos das *Canções populares brasileiras* e compôs sua primeira obra nacionalista, sob orientação de Mário de Andrade: a *Suíte Turuna*. A partir de então engajou-se definitivamente na corrente nacionalista, abandonando a fase impressionsita, dedicando-se também à publicação de obras didáticas, a principal delas *Estudos de folclore* (1934), com introdução de Mário de Andrade, no ano de seu falecimento.

6. Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos foi, dentre todos, o compositor mais profícuo e mais pluralista dessa fase. Filho do funcionário da Biblioteca nacional, porfessor, autor de livros didáticos e violoncelista amador Raul Villa-Lobos, Heitor nasceu no Rio de Janeiro em 1887. Aprendeu violoncelo e clarineta e tocava música de câmara com o pai, em reuniões de amigos. Com a morte do pai em 1899, passou a tocar violoncelo profissionalmente e aprendeu violão, frequentando círculos de violonistas e de “chorões”, músicos que trabalhavam no mercado periférico de festas e serenatas no Rio de Janeiro. Suas primeiras composições foram para o violão, entre elas *Panqueca* (1900), perdida. Contrariando a mãe, que desejava para Heitor uma profissão liberal regular, o compositor intensificou seu contato com músicos populares ou periféricos,

[14] Cf [BARBOSA, José Rodrigues]. A Musica Brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 90, n.º 259, p. 5, col. “Theatros e Musica”, sábado, 16 set. 1916 e [BARBOSA, José Rodrigues]. Musica Brasileira. *Idem*, ano 90, n.º 279, p. 5, col. “Theatros e Musica”, sexta-feira, 6 out. 1916.

como Sátiro Bilhar (de quem herdou técnicas violonísticas inovadoras), Ernesto Nazareth, Catulo da Paixão Cearence e outros.

Vendendo a biblioteca do pai, obteve dinheiro para viagens pelo Brasil a procura de experiências e oportunidades profissionais, visitando cidades do Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Pará, aos estados do Sul, com longa permanência em Paranaguá (PR), em São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Com ampla vivência musical, sobretudo popular, ingressou, em 1907, no Instituto Nacional de Música, na classe de Harmonia de Frederico Nascimento, mas não se adaptou à disciplina acadêmica e à estética romântica. Poucos meses após o início de seu curso, abandonou o Instituto e passou a estudar, definitivamente, como auto-didata. Empreendeu nova viagem ao Centro-Oeste.

Em 1912 retornou ao Rio de Janeiro, começando agora a compor música para piano, música de câmara e sinfonias, já com inclinações impressionistas. A vertiginosa produção dessa fase (até 1916 compôs mais de 100 obras) indica a descoberta de uma "linha" de atuação que nortearia sua produção até meados da década de 20. A negação dos cânones românticos e a assimilação de tendências européias recentes marcaram sua produção a partir da volta ao Rio de Janeiro. Casado com Lucília Guimarães em 1913, começou a apresentar-se com ela em cinemas e teatros, empreendendo tournées com grupos profissionais para diversas cidades do país.

Assimilando tendências inovadoras que irradiavam de Paris, embora nunca tivesse admitido o fato, Villa-Lobos passou a utilizar uma mistura de técnicas composicionais desenvolvidas principalmente por Claude Debussy e Igor Stravinsky, assimilando até novidades da ópera de Giacomo Puccini (1858-1924). José Maria Neves[15] denomina a fase 1900-1917 de "internacionalismo pós-romântico", na qual as principais composições foram *Izath* (ópera), 2 *trios* (1 e 2), *Sonata fantasia* 1, *Quartetos* 1 e 2, *Ibericárabe* (poema sinfônico), *Naufrágio de Kleônicos* (poema sinfônico), *Centauro de ouro* (poema sinfônico), *Tédio e alvorada* (poema sinfônico), *Myrenis* (poema sinfônico), *Sinfonias* 1 e 2, a *Suíte para piano e orquestra* e o *Sexteto místico*. A segunda fase (1917-1923), denominada por José Maria Neves "aproximação do espírito nacionalista convicto e conbativo, rude e direto" caracterizou-se pelo início das tentativas de desenvolver uma sonoridade moderna, com elementos brasileiros (quaisquer que fossem), entre eles o Balé *Amazonas*, (baseado no balé A sagração da primavera, de Stravinsky, 1913) e o poema sinfônico *Uirapuru*, ambos de 1917, elém dos *Quartetos* 3 e 4, de *Iara* (poema sinfônico) e *Saci Pererê* (poema sinfônico). Nessas composições não foi propriamente a música popular brasileira que o inspirou, mas a evocação livre da natureza selvagem através de técnicas musicais herdadas da vanguarda parisiense. De forma diferente dos românticos, preocupa-se mais com o estabelecimento de *climas* que com a utilização de *padrões* ou *melodias*. Se as composições européias desse período estavam apoiadas em sólida tradição, a produção de Villa-Lobos apoiava-se desorganizadamente em todo o tipo de material novo que chegava ou surgia no Brasil. Mário de Andrade achava Villa-Lobos mais genial que Stravinsky, justamente pela falta dessa tradição. Mas a crítica musical, até meados da década de 20 reprovava a demolição das tradições promovida por Villa-Lobos, enquanto os intelectuais pouco a pouco reconheciam no jovem compositor uma atitude criadora e inovadora que poderia se aliar ao nascente movimento modernista nas artes e na literatura. Enquanto Renato Almeida e Mário de Andrade elogiavam Villa-Lobos, Vincenzo Cernichiaro e Oscar Guanabarino não suportavam sua audácia. Guanabarino afirmava que Villa-Lobos não seguia nenhum princípio, usa cacofonias e produzia toneladas de música sem valor.

---

[15] NEVES, José Maria. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo, Ricordi, 1977. 200 p.

Em termos técnicos, Villa-Lobos utilizava a superposição de modos e tons diferentes, blocos sonoros independentes e não explicáveis funcionalmente, profusão de "appoggiaturas" e retardos não resolvidos e emprego sistemático de acordes dissonantes (7.ª, 9.ª, 11.ª, 13.ª). Especificamente na música orquestral utilizava o contraste entre texturas de grande densidade e episódios concertantes, choques politonais entre naipes, duplicações e triplicações de temas em vários registros, "glissandi" como enriquecimento da massa sonora, exigência de virtuosismo instrumental, uso da voz com função instrumental, emprego eventual de instrumentos vernáculos brasileiros ou não convencionais. No plano formal, Villa-Lobos insistia no estilo rapsódico, devido à falta de condições de sustentação de estruturas tradicionais européias (por formação e opção). A "forma", em Villa-Lobos, é "*consequência da necessidade de repouso relativo da imaginação e nunca a repartição simétrica das deduções clássicas*".

No início dos anos 20, Villa-Lobos exibia uma ousadia composicional e um inconformismo com os procedimentos tradicionais que o aproximava do espírito geral "modernista". Em 1921 iniciou a série dos *Choros*, nas quais promovia a fusão de técnicas improvisatórias observadas entre os "chorões" cariocas com a música moderna para diversas formações (solo de violão, conjuntos de câmara, coro e orquestra):

Villa-Lobos Foi convidado a participar da Semana de Arte Moderna de 1922, juntamente com Orlando Frederico, Alfredo Gomes, Frutuoso Viana, Paulina d'Ambrósio, Antão soares, Frederico Nascimento Filho, Pedro Vieira e Lucília Guimarães (sua esposa), na qual foi publicamente vaiado. Nos concertos dessa Semana foram executadas obras de Debussy, Vallon, Blanchet, Poulenc, Satie e Villa-Lobos (cerca de 20 peças). Os compositores que causaram maior aversão na platéia foram justamente Debussy e Villa-Lobos.

Já consagrado entre os modernistas, Villa-Lobos partiu para a França em 1923, onde entrou em contato com a produção recente de Maurice Ravel (1875-1937), Paul Dukas (1865-1935), Manuel de Falla (1876-1946), Florent Schmidt (1870-1958), Arthur Honneger (1892-1955), Igor Stravinky (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953), Alfredo Casella (1883-1947), Edgard Varése (1885-1965) e outros. Em Paris, sustentando-se com uma pensão enviada por amigos, entrou em uma nova fase de sua vida (3ª), na qual pôde se dedicar intensamente à composição, ao mesmo tempo com uma ampla assimilação das novidades européias da década e com com a exploração de temas e "climas" evocativos do Brasil, que na França eram vistos como atmosfera exótica. Não estava, nesse fase, suscetível à crítica brasileira, podendo arriscar-se nas duas áreas sem quaisquer empecilhos. Foi a fase de suas obras mais ousadas, mais inovadoras. Na França compôs quase todas as peças da série de *Choros*, que causaram sensação no público e na crítica parisiense. Foram, ao todo, 14 (porém perderam-se os *Choros* n.13 e 14), além de duas peças complementares, os *Choros bis* (1928) e A *Introdução aos choros* (1929). A relação das obras é a seguinte:

- Os *choros* n.1 (1920), para violão solo, foi baseado em uma composição de Sátiro Bilhar;
- o n.2 (1924), para flauta e clarineta (1924), explora o ritmo e o improviso dos instrumentos melódicos utilizados na música popular;
- o n.3, intitulado *Pica-pau* (1925), foi destinado a septeto de cordas (clarineta, sax alto, fagote, três trompas e trombone) e coro masculino;
- o n.4 (1926) foi escrito para três trompas e trombone
- o n.5 (1925), para piano solo
- o n.6 (1926), para orquestra, explora o uso virtuosístico e improvisatório da flauta entre os "chorões"

- o n.7 (1924) foi escrito para septeto (flauta, oboé, clarineta, sax alto, fagote, violino, violoncelo e tantã)
- o n.8 (1925), para dois pianos e orquestra, foi estreado em Paris (1927), elogiado pelo compositor e crítico Florent Schmidt (1870-1958)
- o n.9 (1925) foi escrito para orquestra
- o n.10 (1926), intitulado *Rasga coração*, foi escrito para coro misto e orquestra e utilizou melodias de Catulo da Paixão Cearence e João Pernambuco, à maneira de *Le boeuf sur le toit*, de Darius Milhaud (1919), provocando processos judiciais na década seguinte
- o n.11 (1928) foi escrito para piano e orquestra, à maneira de um concerto exuberante e virtuosístico
- o n.12 (1929) foi escrito para orquestra
- o n.13 (1929), *perdido*, foi escrito para duas orquestras e bandas
- o n.14 (1928), *perdido*, foi escrito para banda e orquestra
- Os *Choros bis* (1928) para violino e violoncelo
- A *Introdução aos choros* (1929) para orquestra com violão, que utiliza temas dos choros já escritos

Com a revolução de 1930, Villa-Lobos não pôde mais receber a pensão dos amigos e teve que retornar ao Brasil. Rapidamente reuniu meios para retornar à Europa, mas, em São Paulo, pouco tempo antes da partida, foi convocado pelo Interventor Federal João Alberto para organizar e dirigir eventos cívicos com grandes massas corais, arregimentadas entre soldados e alunos escolares, que culminaram nas concentrações orfeônicas nos estádios de futebol do Rio de Janeiro. Radicando-se novamente no Rio, foi nomeado, em 1932, pelo Secretário da Educação do Distrito Federal, Anísio Teixeira, diretor do recém-criado SEMA - Secretaria de Educação Musical e Artística, na verdade criado especialmente para Villa-Lobos. Dirigindo o SEMA, realizou, entre 1932-1942, concentrações orfeônicas que chegaram a 40.000 vozes em 1942 (no Estádio São januário), nas quais eram executados hinos e canções patrióticas a duas e a três vozes, com ou sem orquestra, regidas por ele com assintosa gesticulação.

Foi a 4ª fase na carreira de Villa-Lobos, com tendência nitidamente populista, ligada aos ideais de Getúlio Vargas. Suas composições, a partir de 1930, refletem substancial simplificação e adesão a uma nova corrente que surgia na França: o *neo-classicismo*, na qual os compositores procuravam recuperar formas e procedimentos composicionais do séc. XVIII, ou seja, *barrocos* e *clássicos*. Iniciou então a série *Bachianas brasileiras* (1930-1945), obras que utilizavam formas barrocas (encontradas na música de J. S. Bach) e melodias criadas à feição das canções ou danças brasileiras. Além disso, Villa-Lobos preparou álbuns didáticos para o ensino musical, como o *Guia prático* (137 canções para canto e piano, coro e conjunto instrumental). Foi dessa fase a suíte coral e orquestral para o filme de Humberto Mauro, *O descobrimento do Brasil*, na qual Villa-Lobos utilizou a mesma atmosfera empregada nos *choros*, mas adaptada a uma linguagem destinada a um público menos intelectual e mais patriótico. A partir de 1942, com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, por ele dirigido, Villa-Lobos produziu, nessa fase, adaptações para coral de música anteriormente escrita por compositores brasileiros, destinadas aos corais escolares, então chamados “orfeões”, oficialmente instituídos em todos os estabelecimentos de ensino. Havia os orfeões de professores e os de alunos, que se exibiam principalmente em comemorações e em datas cívicas.

Na década de 40 Villa-Lobos abandonava paulatinamente o engajamento nacionalista, preocupando-se cada vez mais com a expansão de sua produção. Encontrou nos Estados Unidos, que desde 1938 empreendiam a "política de boa vizinhança", o mercado que procurava para suas composições. A partir de 1944 passou a viajar anualmente para os EUA, além da Europa, em tournées de concertos, dirigindo 83 orquestras em 24 países, executando principalmente música anteriormente composta. Acometido de um câncer renal, viajou aos EUA em 1948 para seu tratamento, falecendo em 1959. Suas composições, nessa última fase, são menos numerosas, baseadas nas técnicas que desenvolvera na década de 30.